

Introduction

Pour lire Corneille avec Georges Forestier

Claire CARLIN, Myriam DUFOUR-MAÎTRE,
Bénédicte LOUVAT, Liliane PICCIOLA

Georges Forestier a fortement contribué, par plusieurs grands travaux et un important nombre d'articles, à rendre « Corneille présent ».

La revue ainsi intitulée se devait de rappeler et d'analyser le changement radical opéré par ce grand maître dans l'approche de Corneille, résolument privée de l'ombre du « héros cornélien » : une puissante invitation à mesurer, dans les comédies comme dans les tragédies, les audaces réitérées de composition d'un auteur qui aime « hasarder ». La tâche proposée a de quoi désorienter et impressionner des lecteurs habitués à apprécier l'ethos des personnages cornéliens. Évoquer les discussions nées autour du livre essentiel de Georges Forestier sur l'atelier cornélien n'est-il pas toutefois de nature à rassurer ceux qu'intimiderait une forme de *tabula rasa* de la critique des pièces de Corneille, voire des autres œuvres dramatiques de l'époque ? Enfin il est loisible d'envisager, comme quelques contributeurs à ce numéro, des compléments, des prolongements aux propositions de Georges Forestier, tant il est vrai que la richesse de ses projets de lecture stimule l'imagination...

Pour le grand public, Georges Forestier était devenu le spécialiste de Molière, ce que l'année du quatrième centenaire de la naissance du dramaturge avait confirmé, puisqu'il n'avait cessé d'être sollicité pour des entretiens, des articles dans les journaux et magazines les plus divers mais aussi à la radio¹, à la télévision, ou au Théâtre de Poche Montparnasse pour un cycle de conférences. Cette réputation pouvait s'appuyer sur l'édition du théâtre complet de Molière parue en 2010 dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » et qu'il avait co-dirigée avec Claude Bourqui, sur le prolongement électronique de cette édition, la base de données Molière 21, ainsi que sur sa biographie du grand homme également publiée chez Gallimard, en 2018. Georges Forestier ajoutait ainsi Molière à Racine, à qui il avait également consacré une biographie, prolongement de son édition des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade, et réalisée par lui seul cette fois.

Dans la carrière et l'œuvre de Georges Forestier, Corneille n'a pas bénéficié de cette double reconnaissance, ce qu'il expliquait volontiers par des raisons économiques – Corneille se vend moins que Racine et Molière, et Gallimard n'a, jusqu'à présent, pas voulu prendre le risque de remplacer l'édition de Georges Couton² –, auxquelles

¹ On retiendra la série de podcasts « Molière, le chien et le loup » sur France Inter, produite par Philippe Collin, ainsi que le numéro 246 de l'émission de Philippe Meyer, *Le nouvel esprit public* : « Molière », en mai 2022.

² Une telle réédition est néanmoins en cours, comme on sait, chez Classiques Garnier, sous la direction de Liliane Picciola, depuis 2014 (quatre tomes parus, le cinquième sous presse).

pouvaient s'ajouter des raisons biographiques – la vie de Corneille est sans doute moins passionnante que celle du comédien-poète et chef de troupe ou de l'enfant de Port-Royal devenu historiographe du roi. On aurait cependant tort d'inférer de l'absence d'une édition ou d'une biographie de Corneille par Georges Forestier une forme de désintérêt de celui-ci pour celui-là. Le dernier ouvrage qu'il a fait paraître de son vivant, *Molière, le mystère et le complot* (Hermann, 2023), est consacré à Corneille tout autant qu'à Molière, sous la forme d'une remise en question aussi précise qu'incontestable des éléments de la thèse de Pierre Louÿs sur la paternité des œuvres de Molière, thèse régulièrement remise au goût du jour par des journalistes, voire des chercheurs en mal de nouveautés. L'ouvrage reprenait une partie des informations et arguments mis en ligne sur le site Molière-Corneille (<http://moliere-corneille.huma-num.fr/>) qu'il avait créé, et s'inscrivait dans la réflexion que Georges Forestier mena pendant les dernières années de sa vie sur l'autorité littéraire et la « vérité des textes ».

Il est vrai, cependant, que l'examen de l'ensemble de ses publications fait apparaître une raréfaction des études consacrées à Corneille à partir de l'extrême fin des années 1990 et surtout à partir des années 2000, qui coïncident avec la focalisation sur Racine, puis sur Molière, et avec le tournant historien qui caractérise alors la démarche de Georges Forestier. Mais on a toutes les raisons de penser que Corneille a joué un rôle séminal dans la trajectoire de ce grand critique et la mise au jour de sa manière de lire les textes de théâtre du XVII^e siècle : on peut estimer que le théâtre cornélien est, en réalité, à l'origine de toute l'œuvre de Georges Forestier, voire ce qui a conduit celui-ci à devenir ce qu'il a été pour un grand nombre d'entre nous.

Pour autant qu'on puisse en juger, à près de quarante ans de distance et sans avoir pu en parler avec lui, Georges Forestier est entré dans l'œuvre de Corneille par *L'Illusion comique*, seule pièce du corpus cornélien qui repose sur le procédé du théâtre dans le théâtre, à laquelle s'ajoutèrent *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, mais également *Héraclius*, *Don Sanche d'Aragon*, *Pertharite* et *Œdipe*, les deux comédies faisant place à des mystères d'identité ainsi qu'à des séquences méta-théâtrales, la série de pièces graves (tragédies ou comédies héroïques) reposant sur un déguisement, « conscient » ou « inconscient ». C'est un Corneille qu'on aurait, en d'autres temps, nommé « baroque » qui a d'abord retenu Georges Forestier, un Corneille dont le magicien Alcandre, ou le menteur Dorante, pouvaient à bon droit passer pour des doubles, goûtant les chatoiements de l'illusion et créant des mondes parallèles par la puissance magique de la parole. La parution, à sept années d'intervalle, du *Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* et de *l'Esthétique du déguisement dans le théâtre français (1550-1680)* s'accompagna ainsi d'une édition de *L'Illusion comique* au Livre de Poche ainsi que des trois premiers articles consacrés à Corneille³, « Illusion comique et illusion mimétique », « Corneille et le mystère de l'identité » et « Une dramaturgie de la gageure », conçus dans le cadre du tricentenaire de la mort du dramaturge rouennais en 1984. D'emblée, Georges Forestier écartait l'approche politique et morale de ses prédécesseurs⁴ et plus généralement la perspective herméneutique pour s'attacher à ce qu'il appelait déjà le « geste créateur » de Corneille, son rapport aux règles, aux genres dramatiques, à l'illusion théâtrale ou à l'artefact de réalité que produit le théâtre. Le Corneille de Georges

³ Pour les dates et références précises, voir la bibliographie des travaux cornéliens de Georges Forestier en fin de volume. Les trois articles évoqués, ainsi qu'une quinzaine d'autres, consacrés à des questions de théorie et d'histoire du théâtre, seront disponibles dans l'anthologie dirigée par Marc Escola et Bénédicte Louvat, à paraître aux SUP, dans la collection « Theatrum Mundi ».

⁴ Les premières publications cornéliennes de Georges Forestier sont contemporaines du *Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille* de Michel Prigent (1986) et postérieures d'une vingtaine d'années aux ouvrages de Serge Doubrovsky (1963) et d'André Stegmann (1968). Le livre de Marc Fumaroli paraît en 1990 seulement.

Forestier, à mille lieues du philosophe politique ou du penseur réduit généralement, de surcroît, à la tétralogie du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna* et de *Polyeucte*, c'était déjà non seulement le dramaturge, mais celui qui expérimente les formes, les combinaisons, les sujets, repoussant les limites des genres et faisant de chaque œuvre une « gageure⁵ ». Ce n'était pas non plus tout à fait le Corneille baroque de Jean Rousset, l'approche de Georges Forestier s'appuyant déjà avec précision sur la théorie dramatique contemporaine et ses sources antiques, c'est-à-dire sur Aristote et sur l'abbé d'Aubignac, présenté dans « Illusion comique et illusion mimétique » comme l'antagoniste de Corneille, dans un face-à-face entre deux conceptions de l'illusion théâtrale et de la vraisemblance. Georges Forestier allait ensuite enchaîner les éditions (*Le Cid*, puis *Cinna* et *Sertorius*), et parallèlement à elles les premiers travaux sur les tragédies historiques et plus généralement sur le traitement de l'Histoire, l'un des moments de cristallisation se situant semble-t-il en 1989, avec la mise au programme de l'agrégation, aux côtés du *Cid*, de deux tragédies moins fréquentées par la critique, *Othon* et *Suréna*. Muni des *Discours* et des *Examens* d'une part, de la *Pratique du théâtre* d'autre part, Georges Forestier commence à mettre au jour les grands principes de la création cornélienne et les ressorts d'une invention qui reste fidèle à l'Histoire et s'inscrit dans les règles tout en recherchant l'action extraordinaire, c'est-à-dire d'une dramaturgie puissamment originale, qui se heurte régulièrement aux doctes.

Vient alors, en 1992, et alors que Georges Forestier, devenu professeur à la Sorbonne Nouvelle, anime un séminaire sur Corneille, la publication d'un article séminal consacré à *Suréna*, « Corneille et la tragédie : hypothèses sur l'élaboration de *Suréna* ». Il y formule pour la première fois l'hypothèse de la construction régressive de la tragédie cornélienne et met au point une méthode pour appréhender les tragédies historiques : partir du sujet, c'est-à-dire de la source antique, réduite à une brève phrase dans le cas de la tragédie de 1674 et mettre en évidence, à partir de la fin, l'enchaînement causal et le tressage des événements principaux et des « acheminements nécessaires » qui permettent d'aboutir à une pièce en cinq actes fondée sur un système de personnages complexes animés par des intérêts privés autant que publics. L'article formera le chapitre d'ouverture du livre paru quatre ans plus tard sous le titre *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, l'étude de cas étant devenue le point de départ d'une méthode inédite, et faussement comparable à la génétique textuelle, méthode que Georges Forestier appliquera ensuite à Racine et à Molière, même s'ils s'y prêtent moins bien que Corneille. À l'aide des *Discours* et les *Examens* comme corpus théorique et explicatif essentiel, Georges Forestier pouvait également relire les comédies cornéliennes, auxquelles le livre de 1996 s'intéresse fort peu. C'est ce qu'il fait, à la même période, dans « Structure de la comédie classique française », essai de génétique théâtrale dédié exclusivement au second genre dramatique et qui accorde une place de choix aux six premières comédies de Corneille en même temps qu'à celles de Molière.

L'essentiel, pour Georges Forestier, avait alors été dit : même s'il donna un prolongement à l'*Essai de génétique théâtrale* avec son *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, ouvrage destiné surtout à répondre à ses détracteurs et à défendre sa thèse d'un Corneille soucieux de dramaturgie et de plaisir davantage que de politique et de morale et qui était, dans les faits, essentiellement constitué par la reprise d'études antérieures, Georges Forestier passa à autre chose, en l'occurrence à Racine.

À l'aune des sommes magistrales que sont les deux biographies et les deux éditions de Racine et de Molière, publiées de surcroît chez Gallimard, les études consacrées à Corneille peuvent paraître de peu de poids. Elles ont pourtant, de manière incontestable,

⁵ « Une dramaturgie de la gageure », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1985-5, p. 811-819 (numéro Corneille).

joué un rôle central dans la pensée de Georges Forestier, dans sa méthode et dans la construction de son identité de chercheur et de spécialiste du théâtre français du XVII^e siècle. En 2006, alors que, 38 ans après avoir fêté la naissance du dramaturge, le Mouvement Corneille commémorait sa mort, il revint d'ailleurs à Corneille, en l'occurrence à *Mélite*, et proposa une hypothèse relative à sa genèse radicalement différente de celle qu'il avait défendue jusqu'alors, preuve d'une réinvention permanente et d'une pensée toujours en mouvement.

C'est au dynamisme d'une œuvre toujours inspirante et vivante que la présente livraison de *Corneille présent* souhaite rendre hommage. Elle réunit, autour des travaux que Georges Forestier a consacrés à Corneille, d'anciens disciples, des compagnons de route mais également de jeunes chercheurs qui ne l'ont pas connu et des spécialistes confirmés qui dialoguent avec sa méthode ou certaines de ses thèses. C'est la raison pour laquelle, en guise d'invitation à « lire Corneille avec Georges Forestier », on trouvera, successivement, des témoignages relatifs à l'événement que fut, en son temps, la parution de *l'Essai de génétique théâtrale* et la lecture exclusivement dramaturgique proposée par Georges Forestier, des retours sur cette lecture, ses tenants et aboutissants, ses objets et ses acquis, puis des discussions, portant sur des points plus ou moins nodaux et enfin des prolongements, la méthode de Georges Forestier étant alors appliquée à d'autres objets ou croisée avec d'autres outils théoriques – parfois les siens.

Inventer une méthode

Les témoignages des quatre premiers articles de *Lire Corneille avec Georges Forestier* évoquent, chacun à sa façon, le bouleversement dans les études cornéliennes effectué par Georges Forestier.

En mettant l'accent sur ce qu'il nomme « le diptyque » formé par *l'Essai de génétique théâtrale*, *Corneille à l'œuvre* et *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Pierre Pasquier montre comment Georges Forestier a opéré une révolution assumée face à une longue tradition critique. Une des garanties de scientificité dont s'entourait le chercheur était l'exigence d'exhaustivité, qui n'impliquait nullement de lire l'œuvre comme un système pensé par le dramaturge dans sa globalité : il s'agissait au contraire d'aborder les pièces une par une, en tenant compte des contraintes de tous ordres, mais d'abord poétiques, qui pèsent sur la composition dramatique. La seconde révolution était de prendre en considération, enfin, les écrits théoriques de Corneille, et son aristotélisme (plus ou moins hétérodoxe ? Voir les articles de Tristan Alonge et de Marc Douguet). La troisième révolution : de renverser le regard et de partir du dénouement pour reconstituer la composition à rebours. Cette méthode de lecture des tragédies se donnait comme exactement mimétique de la méthode de composition du dramaturge. Elle permettait aussi de saisir le profond dynamisme d'une œuvre qui, pour se renouveler sans cesse, dialogue sans cesse avec elle-même autant qu'avec ses adversaires, d'Aubignac au premier chef. « Expérimentation » était ainsi selon Georges Forestier le maître mot de la création cornélienne, invitant à lire en effet toutes les pièces, mais une par une, au fil de la « perpétuelle mutation » d'une poétique en mouvement.

Innovations chez le dramaturge, innovations chez le critique : Yasmine Loraud illustre l'originalité et la versatilité des méthodes d'analyse du critique en lisant trois pièces à la lumière de trois ouvrages de Georges Forestier moins cités que ses autres contributions sur Corneille : *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle* (1993) pour *Le Cid*, *Le Théâtre dans le théâtre*

sur la scène française du XVII^e siècle (1981) pour *L'Illusion comique* et *La Tragédie française : passions tragiques et règles classiques* (2003⁶) pour *Cinna*. Le choix de ces trois pièces emblématiques de trois genres différents permet à Yasmine Loraud de souligner le processus de composition cornélien menant à « des ensembles particulièrement remarquables d'innovations formelles », à titre d'exemple la combinaison inédite du lyrisme et de la rhétorique dans les stances du *Cid* conférant sa dimension héroïque singulière à Rodrigue, les « implications morales profondes du topos du théâtre du monde » dans *L'Illusion comique*, et dans *Cinna*, la composition à rebours fondée sur les multiples retournements d'une action complexe qui crée l'impression d'un monde gouverné par la Providence, contrairement à l'action simple s'avancant par degrés chez Racine qui donne le sentiment opposé de la « fatalité » : conclusion qui rend compte de l'opposition perçue entre la technique des deux dramaturges, en dehors de tout essai de saisir chez l'un et l'autre une idéologie morale ou politique.

Le renouvellement constant par Corneille de sa formule dramaturgique, son exploration systématique des limites des genres, permet contre la longue tradition critique du « héros cornélien » de saisir au contraire la variété d'« héroïsmes » qui excèdent à chaque fois les conventions du genre.

Depuis la réorientation des études cornéliennes opérée par Georges Forestier, il n'est plus possible de négliger la dramaturgie et la création poétique dans une lecture des pièces de Corneille tant les arguments de Georges Forestier contre des interprétations uniquement politiques, idéologiques ou morales se sont imposés. L'article de Lise Michel nous rappelle pourtant que la question herméneutique n'est pas complètement évacuée des contributions du critique sur Corneille car la notion de l'évidence royale – une notion idéologique et politique s'il en est – représente un des « principes structurants » de la dramaturgie cornélienne selon Georges Forestier, réitéré dans *l'Essai de génétique théâtrale* comme dans *Le Sens d'une dramaturgie*. La perfection innée du monarque, évidente même lorsque son identité royale reste inconnue « vaut comme principe de cohérence des personnages et de vraisemblance de l'action dans toutes les tragédies et tragédies héroïques de Corneille, notamment celles qui comportent des mystères d'identité ou des usurpations tyranniques ». L'articulation entre les contextes poétique et historique se situe dans « les présupposés de l'action tragique », même si cette idéologie politique n'est pas le sujet de la dramaturgie.

Bénédicte Louvat étudie les contributions de Georges Forestier au sujet du genre comique depuis la parution du *Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* en 1981. *L'Illusion comique* est la seule pièce de Corneille considérée selon une définition stricte du théâtre dans le théâtre : « une interruption d'une action dramatique par l'insertion d'un élément autonome considéré comme “du théâtre” par les personnages⁷ ». L'« étrange monstre » continue à focaliser l'intérêt de Georges Forestier par la suite : avant d'éditer la pièce en 1987, en 1984 l'article « Illusion comique et illusion mimétique » juxtapose la définition de l'illusion théâtrale selon d'Aubignac (le reflet parfait entre représentation et fiction) et selon Corneille, qui prône une dramaturgie capable d'éblouir son public et l'entraîner où bon lui semble, à la manière d'Alcandre. Comme pour les genres dits « sérieux », dans la comédie l'esthétique de

⁶ Édition d'origine : *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003 ; rééd. remaniée, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, « Collection U Lettres », 2010.

⁷ Cité dans la réédition du livre au format de poche (Genève, Droz, 1996, préface, p. XI-XII).

l'expérimentation, les formules inédites et le goût des contraintes caractérisent la « dramaturgie de la gageure » dont Corneille est friand.

Les diverses formes de déguisement ne cessent d'intéresser Georges Forestier : en 1988 dans *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, il est question de deux grands types : « classique », où l'identité reste inconnue jusqu'à un deuxième temps, et « moderne », où il y a parallélisme entre le masque et le visage, à la manière de Dorante et son déguisement verbal. Pour le lecteur qui connaît *Le Théâtre dans le théâtre*, l'évocation du *Menteur* fait en effet réfléchir à ce procédé, et à la distinction faite par Georges Forestier entre théâtre dans le théâtre, jeu de rôle – dont Dorante est l'exemple idéal – et le genre de mise en abyme que l'on trouve dans *La Suite du Menteur*. Chez Georges Forestier, définir des formes contraignantes mène à des analyses rigoureuses.

Les six premières comédies de Corneille attirent enfin l'attention du critique aux années 1990 : Georges Forestier décrit le génie inventif de Corneille auteur de pièces comiques qui imagine une nouvelle *mimêsis* à partir de la fameuse imitation de la « conversation des honnêtes gens ». L'originalité de Corneille est soulignée surtout dans un article de 1996 sur la « Structure de la comédie française classique » où Georges Forestier démontre que la composition à rebours mise en lumière dans l'*Essai de génétique théâtrale* (publié la même année) s'applique aussi à la comédie : le rôle du mariage dans le dénouement détermine la structure de base en trois temps (union, désunion, réunion). En revanche, dans la comédie à l'espagnole, la structuration de l'intrigue matrimoniale n'exige pas un amour partagé au départ, alors toute l'action est consacrée à la conquête amoureuse : *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* ne correspondent donc pas au modèle des premières comédies cornéliennes. La fin de l'article, sur *La Place Royale*, illustre définitivement l'importance de la composition à rebours chez Corneille. La critique, fascinée par Alidor, considère traditionnellement que la psychologie du personnage est le moteur de l'intrigue mais en réalité, le paradoxe de son refus du mariage était une décision, prise en amont, de manipuler le dénouement attendu. La constitution du caractère d'Alidor est le résultat du choix structural de Corneille.

Les contributions de Pierre Pasquier, Yasmine Loraud, Lise Michel et Bénédicte Louvat soulignent à quel point la méthode de Georges Forestier dépend du « métier d'écrivain » de Corneille, véritable fondement d'une cohérence de l'œuvre du dramaturge ainsi que de l'œuvre du critique.

Discuter la méthode

Les trois articles que comporte la section « Discussions » reviennent sur des polémiques fameuses, celle de « la broderie » notamment, et discutent avec l'œuvre de Georges Forestier en montrant les fragilités ou les limites d'une méthode que Georges Forestier cherchait à étendre à l'ensemble de la dramaturgie classique mais qui, par exemple, fonctionne nettement mieux pour Corneille que pour Racine. Le caractère véritablement révolutionnaire au sens propre de la pensée de Georges Forestier trouve aussi une forme de limite dans certains passages des textes théoriques de Corneille lui-même.

L'article à quatre mains signé par Bénédicte Louvat et Marine Roussillon relate d'abord les circonstances dans lesquelles, début 1996, la « querelle de la broderie » s'est développée, telle que l'a vécue Bénédicte Louvat : entre des chercheurs de la même génération, comme Alain Viala, Christian Jouhaud et Hélène Merlin-Kajman, mais aussi plus jeunes comme Déborah Blocker, ou plus anciens comme Marc Fumaroli, tous tenants

à des titres très divers et selon des méthodes très différentes d'une lecture « politique » du théâtre de Corneille ; lecture que Georges Forestier estimait pour sa part, en se fondant sur une lettre du dramaturge à l'abbé de Pure, devoir ne venir qu'en position seconde. Au même moment, Liliane Picciola et Bernard Beugnot saluaient dans leurs recensions respectives l'invention de cette « génétique théâtrale » qui conduisait à considérer la question politique chez Corneille comme un « thème » parmi d'autres (Liliane Picciola) et non comme une matrice dramaturgique. L'invitation faite par Georges Forestier de rompre totalement avec une tradition critique aussi ancienne et prestigieuse que souvent très parcellaire, et qu'il traitait de « pur mirage », pouvait déstabiliser et partager assez violemment les esprits, exalter aussi, ou inviter à des conciliations, difficiles cependant entre des positions si antagonistes. C'est néanmoins ce que tente et réussit la thèse de Lise Michel en 2006 qui, tout en adoptant le point de vue de Georges Forestier, souligne le fort potentiel du fait politique en matière d'efficacité dramaturgique.

La contribution de Marine Roussillon aborde l'héritage critique de Georges Forestier presque trente ans plus tard, à propos notamment du programme d'agrégation de 2024 (*La Place Royale*, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*), mais aussi d'*Andromède*. Marine Roussillon emprunte dans ses travaux sur les usages politiques du théâtre une approche *a priori* diamétralement opposée aux présupposés méthodologiques de Georges Forestier. Elle montre qu'on peut lire, au fil de la carrière de Corneille, une « histoire politique de la poétique » : celle-ci n'est en effet pas détachable d'enjeux politiques, dans un temps d'autonomisation progressive, partielle et discontinue de l'activité esthétique et littéraire. Paradoxalement pourtant, cette saisie des enjeux politiques du théâtre de Corneille ne peut se faire qu'à la condition de renoncer à la lecture politique du *sujet* des pièces : la promotion d'un plaisir esthétique apparemment sans portée politique s'avère de fait liée à la promotion du pouvoir absolu.

Lorsqu'il aborde la dramaturgie racinienne, Georges Forestier s'efforce d'y déceler la même méthode de fabrication des pièces que chez Corneille, l'*Essai de génétique théâtrale* se fondant sur la technique créative de l'auteur du *Cid* pour l'étendre à d'autres. Peut-on ainsi « cornéliser » Racine ? La question que pose Tristan Alonge, et la réponse circonstanciée qu'il y apporte, marquent déjà la fécondité d'une méthode qui, attentive pour la première fois ou quasi dans l'histoire de la critique à l'aristotélisme de Corneille, peut légitimement ambitionner de s'appliquer à d'autres dramaturges du XVII^e siècle, lecteurs tout aussi attentifs du Stagirite. L'article entend revenir sur la possibilité d'examiner les œuvres théâtrales de Racine avec le regard cornélien adopté par Forestier, et ce sont très naturellement les tragédies dites « cornéliennes » de Racine, *Mithridate* et *Britannicus*, qui s'offrent à l'examen, avant que celui-ci ne s'étende à *Phèdre*, *Bajazet* ou *Athalie*. Dans un premier temps, est discutée l'hypothèse globale d'une superposition possible entre le sujet tragique et le dénouement ainsi que celle de l'imbrication étroite de l'action secondaire et de l'action principale. Puis est discutée la subordination de la conception du caractère au sujet alors que Racine déclare parfois l'avoir importée de l'Histoire, l'objection étant soulevée par le critique lui-même. Si Corneille est bien aristotélicien, la différence est cependant d'importance, comme le formule Georges Forestier : « Corneille lit et annote véritablement Aristote après avoir écrit pour le théâtre, Racine écrit pour le théâtre après avoir lu et annoté Aristote. » Enfin Tristan Alonge conteste la présence dans la tragédie racinienne d'un retournement par le coup de théâtre et distingue plutôt le retournement dû au comportement d'un personnage. Rapprocher le plus possible la méthode cornélienne et la méthode racinienne, comme l'entreprend Georges Forestier, ne va donc pas sans tensions, à propos notamment de la dualité des personnages raciniens. Ainsi apparaît, dans les paradoxes et les contradictions mêmes de

cette application, une forme inattendue de fécondité de la méthode de Georges Forestier, qui éclaire la « gageure » racinienne.

Jean de Guardia propose une micro-lecture de quelques pages du chapitre III de *l'Essai de génétique théâtrale* dans lesquelles il repère une accélération de la démonstration et même ce qu'il nomme des « refus d'obstacle », à un moment pourtant décisif de l'ouvrage, où Georges Forestier s'attache à montrer comment le principe de la causalité régressive s'articule avec l'ordre des événements, en bref comment la causalité régressive ou cause finale (que construit le dramaturge), se combine avec la causalité « à l'endroit » qui gouverne l'enchaînement des actions (la causalité que perçoit le spectateur). Il montre ainsi avec acuité que Georges Forestier pense paradoxalement, et sur ce point précis, « contre » Corneille, qui ne s'attache dans ses textes théoriques qu'à la causalité *stricto sensu*, et pour lequel l'ordre logique est d'abord un ordre chronologique. Il est vrai que Georges Forestier cherche alors à produire non une réflexion sur la causalité au théâtre (c'est précisément ce à quoi s'attellera Jean de Guardia dans *Logique du genre dramatique*) et que, tout à son entreprise de démystification des lectures et appréhensions antérieures de Corneille, il cherche à montrer ce qui travaille souterrainement les textes et qu'il traque le « visage », le principe créateur réel, sous le « masque » de l'enchaînement *chrono-logique* des actions.

Dans un champ académique nécessairement polarisé, Georges Forestier s'est avancé avec un courage intellectuel que Jean de Guardia salue à juste titre, avec une forme de radicalité aussi qui rendait souvent polémique la discussion de ses thèses : cette vivacité des débats ne doit pas masquer leur fécondité. Que l'on pense Corneille avec, après ou contre Georges Forestier, on ne peut plus penser Corneille de la même façon, et cet enrichissement majeur se lit encore dans les « prolongements » qui font l'objet de la troisième section de ce volume.

Étendre les champs d'application et d'exploration

Quatre articles pratiquent une sorte de discussion créative avec Georges Forestier en indiquant les compléments ou correctifs qui, dans la même perspective de refus d'une rage interprétative, auraient pu ou pourraient être apportés à la méthode définie dans *l'Essai de génétique théâtrale*, sans la remettre en cause. Des croisements de réflexions sont suggérés : certains, pour partie ou dans leur intégralité, sont inspirés par les propres écrits du critique, dans ses travaux soit antérieurs comme *l'Esthétique de l'identité* ou *Le Théâtre dans le théâtre*, soit postérieurs (ses approches historicistes de Racine ou Molière) ; on note aussi, parfois dans les mêmes articles, des appels à la prise en compte de nouvelles tendances des études critiques (*gender studies*) ou l'évocation d'une œuvre de Corneille laissée de côté par le critique et qui résiste à l'analyse « forestienne ». Un dernier article vient quant à lui conforter et le point de départ de la démarche de Georges Forestier (sa contestation d'une essence héroïque cornélienne), et l'acception esthétique de la notion d'héroïsme dont le critique crédite le poète, en évoquant les significations que révèlent les utilisations diversifiées du lexique lié au héros par les auteurs dramatiques.

Liliane Picciola s'appuie sur *l'Esthétique de l'identité* pour évoquer une autre méthode de composition dégagée par Georges Forestier à partir de ses lectures analytiques : celle de la tragédie à déguisement ou à mystère d'identité. Le critique y montre en effet que le poète écarte le modèle antico-italien de la reconnaissance finale

avec ignorance préalable de l'identité pour appliquer audacieusement dans une tragédie – là est l'important – un modèle dramatique présent dans divers genres et qu'il qualifie d'« espagnol » : tout au long de l'action représentée l'on passe du masque au visage, les identités se multiplient, et l'incertitude règne. C'est dans *Héraclius* que ce modèle est pour la première fois à l'œuvre, avec l'apparition de sa conséquence dramatique : la production de l'aporie. La caractérisation de ce mode d'acheminement apporte une sorte de complément anticipé à l'*Essai de génétique théâtrale*. Une *comedia* de Calderón postérieure à *Héraclius* et qui en est sans doute l'imitation, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, confirme par là le caractère espagnol de cette construction. Néanmoins, si l'on compare l'effet produit dans la tragédie (Corneille) et dans le drame (Calderón) par la logique qui est imposée à une intrigue *a priori* semblable, mais gauchie par des différences liées aux genres en question (situations, discours, personnages), on réalise la puissance de son application au genre tragique par Corneille. La comparaison de *Don Sanche d'Aragon* et de sa source espagnole, *El palacio confuso*, attribuée à tort à Lope de Vega, révèle que, même dans le genre nouveau et élevé qu'il invente, dès l'instant qu'une action doit aboutir à une découverte d'identité, Corneille suit la même logique créative que dans les tragédies et en tire des effets d'autant plus forts et productifs d'émotions que les mystères d'identité habitent moins la scène elle-même, à la différence de la *comedia*-source, que la pensée verbalisée des personnages.

Un retour aux écrits antérieurs de Georges Forestier est également effectué par Marc Douguet quand il cherche à appliquer la méthode de l'*Essai de génétique théâtrale* à l'une des pièces de Corneille qui est analysée dans *Le Théâtre dans le théâtre*, et croise les méthodes et objets des deux ouvrages afin d'« étudier *L'Illusion comique* dans la perspective de la "génétique théâtrale" », et de la lire à la lumière de la théorie cornélienne de la tripartition de l'action et de sa « juste grandeur ». La tragédie du cinquième acte de *L'Illusion comique* est absente de l'*Essai de génétique théâtrale*. Évacuant assez vite la question des sources et des modèles pour se focaliser sur celle du genre de cette tragédie, Marc Douguet se demande, surtout, si cette pièce est une pièce complète ou un fragment de tragédie : que nous indique à cet égard l'étude dramaturgique soit du dernier acte, soit de l'ensemble de la tragédie miniaturisée ? Les singularités et bizarreries relevées dans l'un et l'autre cas s'expliquent par les pressions que le principe de l'évocation magique exerce sur le cinquième acte, qui doit fonctionner aussi comme la suite de la représentation de la vie de Clindor, car cette insertion spécifique de théâtre dans le théâtre ne fonctionne pas de la même manière que les enchâssements pratiqués par les auteurs dramatiques contemporains de Corneille.

C'est aussi une absence, mais plus conséquente, que Jiexin Shen note dans l'*Essai de génétique théâtrale* : Georges Forestier ne s'est pas intéressé de façon directe ni exclusive aux personnages féminins. Elle estime toutefois que sa déconstruction du « héros cornélien », tel que la critique l'avait figé depuis Lanson jusqu'à Doubrovsky et Prigent, ouvre la voie à une lecture qui concilierait approche forestienne et « études féminines » ou « études de genre » (analyses qui n'étaient guère développées en France dans les années où Georges Forestier a écrit ses deux livres principaux sur Corneille). Un type d'héroïne cependant avait dès 1984 attiré son attention, celui de la jeune fille dans la comédie humaniste, dont « l'illusion de présence permanente » est inversement proportionnelle à sa visibilité sur scène, minimale quant à elle. Pivot de l'action, la jeune fille était bien abordée déjà dans sa stricte fonction dramaturgique, et cette étude invalidait toute tentative de calquer la définition des héroïnes sur celle du fantomatique « héros cornélien ». Identifier le « premier acteur » de la tragédie comme celui qui encourt le péril

de mort conduit cependant Georges Forestier à exclure du cercle héroïque nombre de personnages féminins, alors même que, dans ses écrits théoriques, Corneille reconnaît que ce sont souvent ces personnages de femmes, affranchies des normes de « genre », qui provoquent les émotions tragiques, et en particulier l'admiration (de Médée à Rodelinde, en passant par Cornélie, Viriate ou, exemple canonique, la Cléopâtre de *Rodogune*). Enfin, la place croissante des intrigues matrimoniales dans la seconde partie de l'œuvre témoigne de l'influence croissante de spectatrices plus nourries des écrits de Madeleine de Scudéry (*Les Femmes illustres*) que ne le laissait penser l'histoire littéraire naguère encore. L'article repère ainsi une forme de tension entre la construction dramaturgique et « l'air du temps », tension que n'a pas relevée Georges Forestier mais qui peut être explorée, aussi, à l'aide de la méthode qu'il a forgée.

Loin de faire remarquer un manque dans la manière de Georges Forestier d'approcher la tragédie cornélienne, Hélène Baby voudrait que l'analyse s'appuyât sur la pratique d'autres auteurs dramatiques de l'époque ; elle estime que le refus catégorique de l'approche morale des personnages cornéliens, exprimé dans *Corneille à l'œuvre* et qui fonde une méthode d'étude de la poétique tragique, peut être validée en étudiant ce que recouvrait le mot « héroïque » lorsque cet adjectif était utilisé en France au XVII^e siècle pour qualifier les créations destinées à la scène. L'ensemble des productions – le plus souvent postérieures à 1650 – comportant ce qualificatif dans leur intitulé générique constitue un corpus d'une vingtaine de pièces, relevant de six genres différents. L'épithète désigne d'abord le rang élevé des personnages, mais elle permet aussi d'annoncer une dominante quand plusieurs genres se mêlent, voire quand certains éléments, personnages ou objets, relèvent du merveilleux, jusqu'à désigner l'hétérogénéité même, laissant conclure à une valeur poétique de son usage. De surcroît, c'est parfois une manière de qualifier autrement une action accidentée, où l'aventure compte beaucoup, au détriment de l'analyse de soi et des autres et, bien que les combats y aient parfois part, orientée vers une fin heureuse : autrement dit, la tragi-comédie. Mairet se révèle être le seul à affecter le terme d'une valeur d'exemplarité morale, peut-être par souci de rivaliser avec Corneille qu'il envisageait comme un dramaturge d'une singularité éthique de bon aloi. La variété de ces approches de la qualité d'héroïque valide la position critique de Georges Forestier sur l'héroïsme cornélien, mais montre aussi qu'on pourrait l'adopter à l'égard de bien d'autres auteurs dramatiques de son époque, l'exception constituée par Scudéry méritant qu'on s'y attarde.

On remarque l'extrême variété de ces suggestions qui invitent à élargir encore le champ d'étude, déjà si vaste, qu'avait circonscrit le critique ; à se demander si d'autres méthodes amorcées n'auraient pu être poussées plus loin dans leur application, reliées à la méthode maîtresse ; à comprendre pourquoi cette « méthode » ne s'est pas appliquée à toutes les œuvres cornéliennes, et comment elle pourrait encore être enrichie en prenant en compte le regard nouveau que constituent, par exemple, les études de genre ; si enfin elle n'aurait pas pu renforcer l'argumentation de son bien-fondé en s'appuyant sur un corpus théâtral d'époque dont d'autres travaux du maître ont révélé la connaissance aiguë qu'il en avait. Ainsi l'on réalise que Georges Forestier a dégagé et préparé des terrains propices aux rebondissements de la pensée critique.

Georges Forestier dans la vie du Mouvement Corneille

Pour conclure ce volume, Myriam Dufour-Maître explique enfin comment, à partir de son propre vécu, ses intérêts et obligations d'enseignante, d'universitaire et de

chercheuse, se sont développées et consolidées d'étroites relations entre les travaux du Mouvement Corneille, qu'elle a dirigé pendant dix-huit ans, et les analyses-propositions du grand critique : le remplacement de la perspective idéologique par une perspective résolument théâtrale de ces dernières a bien contribué à la dynamique du Mouvement.

Ce n'est qu'à son élection en 2000 à l'université de Rouen que Myriam Dufour-Maître a véritablement réalisé le retard de la critique cornélienne par rapport aux recherches sur Molière et Racine. Le renouveau avait néanmoins déjà commencé avec la publication de l'*Essai de génétique théâtrale* en 1996 : la radicalité de la méthode de Georges Forestier, son approche philologique, érudite et précise, avec son accent sur les principes de composition de Corneille et sur les conditions matérielles qui sous-tendent cette composition, avaient tout pour inspirer l'activité de la toute nouvelle responsable du Mouvement Corneille.

Fruit d'« une aventure intellectuelle vécue en accéléré », la série de colloques savants organisés par Myriam Dufour-Maître tous les deux ans entre 2002 et 2018 a été stimulée par la démarche de Georges Forestier. Le colloque de 2002, *Corneille après Corneille*, et sa suite de 2004, le *Corneille des romantiques*, cherchaient à comprendre pourquoi l'aspect « homme de théâtre » avait été si longtemps négligé en faveur d'une *doxa* dont la critique avait eu du mal à sortir avant la rupture effectuée par Georges Forestier, dont l'engagement désormais dans le Mouvement Corneille venait en garant de la qualité des réalisations de l'association. Le lien du Mouvement avec l'université de Rouen s'est développé, en grande partie grâce à la nouvelle vision de Corneille que ce grand universitaire avait donné à comprendre, ses analyses et propositions irriguant le colloque de 2006, centré sur les « pratiques » de Corneille – les siennes mais aussi celle qu'on avait faites de ses œuvres dramatiques. C'est sur une conférence de Georges Forestier, « Corneille et la pratique des genres » que s'est ouvert le colloque : elle montrait que « toutes les pièces de Corneille sont des explorations des limites des genres ». Le refus du Corneille statufié et la promotion d'un Corneille plus exact et plus vivant ont aussi favorisé les liens avec collectivités locales et musées et ont motivé la participation du Mouvement à une exposition des Archives départementales, ainsi que l'organisation de lectures et de représentations rouennaises de Corneille en déclamation dite « baroque ».

Même si Georges Forestier a semblé ensuite laisser de côté Corneille en faveur de Racine, puis Molière, en 2023 avec sa précision et son érudition habituelles, il a démonté « les erreurs, les préjugés, les paralogismes, les trucages et les mensonges par lesquels on prétendait attribuer à Corneille l'œuvre de Molière ». Cette dernière intervention témoigne de son profond sens éthique aussi bien que de son amour pour le théâtre du XVII^e siècle, et du plaisir qu'il peut transmettre.